

## VORWORT

Die vorliegende Ausgabe folgt dem Text der Johannes Brahms Gesamtausgabe (Serie I/3, München 2005 [= *JBG I/3*]). Näheres zur Textgestaltung und Quellenlage sowie zur Entstehung, frühen Aufführungsgeschichte, Rezeption und Publikation findet sich in der Einleitung und im Kritischen Bericht des genannten Gesamtausgaben-Bandes.

\*

Die 3. Symphonie op. 90 in F-dur komponierte Brahms während seines Sommeraufenthaltes in Wiesbaden (20. Mai bis 2. Oktober 1883) und fertigte die autographe Partitur bis Mitte Oktober in Wien an. Franz Wüllner besuchte Brahms am 28./29. August und machte Bekanntschaft mit der Symphonie (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, Bd. 2, Berlin 1912 [= *Brahms-Briefwechsel VI*], S. 205 f.). Etwa in dieser Zeit gab Brahms auch seinem Verleger Fritz Simrock eine erste verschleierte Anspielung auf das neue Werk: „Gott soll’s Ihnen lohnen, und wenn ich etwa noch einmal Notenblätter aus meiner Jugendzeit finde, so will ich sie Ihnen auch schicken. [...] Aus Inliegendem können Sie sehen, wie ich meine Zeit hinbringen – soll!“ Der Hinweis bezog sich auf den Inhalt einer mitgeschickten Zeitungsnotiz, die berichtete, Brahms arbeite an einer neuen Symphonie (*Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock*, Bd. 3, Berlin 1919 [= *Brahms-Briefwechsel XI*], S. 28 f.; zur Briefdatierung, vgl. *JBG I/3*, S. XI f.). Daraus ist zu schließen, dass Brahms das Werk bis gegen Ende August zumindest im Kopf und/oder im Particell relativ vollständig fixiert haben dürfte, jedoch noch weiter daran zu arbeiten hatte. Aus Brahms’ Brief an Rudolf von Beckerath vom 27. November 1883 geht klar hervor, dass er die kompositorische Hauptarbeitsphase in Wiesbaden beendet hatte, denn er nannte das Werk „die Wiesbadener Symphonie“ und bestätigte,

dass er diese bereits während seines Wiesbadener Aufenthalts auf dem Klavier hätte vorspielen können (Kurt Stephenson, *Johannes Brahms und die Familie von Beckerath. Mit unveröffentlichten Brahmsbriefen, Bildern und Skizzen von Willy von Beckerath*, Überarbeitung und Ergänzungen von Ursula Jung, Hamburg 2000, S. 50).

Noch in Wiesbaden begann Brahms, die Uraufführung und weitere Erstaufführungen zu planen. Am 9. Oktober oder kurz danach übergab er die nunmehr vollständige Partitur dem Wiener Kopisten Franz Hlavacek und schickte am 2./3. November dessen Abschriften der aus dem Partiturautograph abgenommenen Streicherstimmen als Stichvorlagen für den Druck der Stimmen-Vorabzüge an Simrock. Somit muss die Hauptphase der Arbeit an der Orchesterfassung der Symphonie spätestens Mitte Oktober beendet gewesen sein.

Während der letzten Oktoberwochen und möglicherweise bis Anfang November arrangierte Brahms die 3. Symphonie für zwei Klaviere zu vier Händen und spielte das Arrangement zusammen mit Ignaz Brüll am 9., 22. (zweimal) und 30. November im engeren Freundeskreis vor. Hans Richter war am 22. November anwesend und nannte das Werk Brahms’ „Eroica“; dieser Spitzname fand in der Folge weitere Verbreitung und Kommentierung.

Gerade die 3. Symphonie op. 90 rief in der Brahms-Literatur besonders reichhaltige Spekulationen zur Vorgeschichte des Werkes hervor. Einerseits wurden Ähnlichkeiten zwischen Brahms’ Hauptthema des 1. Satzes und zwei motivisch prägnanten Überleitungsphrasen aus Robert Schumanns Symphonien Nr. 3 op. 97 und Nr. 1 op. 38, andererseits auch thematische Verwandtschaften zwischen dem 1. bzw. 2. Satz mit Richard Wagners *Tannhäuser* bzw. *Götterdämmerung* konstatiert. Außerdem gab es Spekulationen zur Entstehungsfolge der Sätze,

#### IV

zu werkgenetischen Zusammenhängen der Symphonie mit einer von Brahms geplanten Schauspielmusik zu Goethes *Faust* und zur Verwendung der angeblich semantisch besetzten mottohaften Tonfolge *F–A–F*; auch wurde vermutet, die Entstehung der Symphonie sei eng mit der Errichtung der Rüdesheimer „Germania“ („Niederwald-Denkmal“) verknüpft und könne daher als Dokument von Brahms' Patriotismus gelten. All diesen Spekulationen ist gemeinsam, dass sie entstehungsgeschichtlich und philologisch durch keinerlei Belege gestützt sind und wissenschaftlich daher teilweise stark angegriffen wurden (siehe *JBG I/3*, S. XIV–XVI).

Brahms muss jedoch gegenüber seinen Meininger Freunden eine ganz andere Herkunft suggeriert haben, wie Walter Blume mitteilte, der sich gegen jegliche heroische Interpretation des Hauptthemas aus dem 1. Satz aussprach: „Mit dem Thema wird man sich vergeblich abmühen, es heroisch zu gestalten. Denn es ist, nach Aussage von Brahms selbst, dem Berchtesgadener Jodler wörtlich abgelauscht.“ (*Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach*, hrsg. von Walter Blume, Stuttgart 1933, S. 55.) Auffällige Ähnlichkeiten zu diesem Thema weisen allerdings keine bekannten Jodler, sondern zwei Juchzer oder Juizer aus der Berchtesgadener Gegend auf. Es bleibt offen, ob Brahms mit einer dieser Weisen vertraut war, als er die Symphonie komponierte, oder ob er erst nachher die von ihm erwähnte Ähnlichkeit entdeckte.

Die 3. Symphonie wurde am Sonntag, den 2. Dezember 1883, im Rahmen des 2. Abonnementkonzertes der Philharmonischen Konzerte im großen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien uraufgeführt, wobei Hans Richter Mitglieder des k. k. Hofopern-Orchesters dirigierte. Brahms erwähnte nähere Details der voraussichtlichen Orchestergröße, als er Joseph Joachim am 12. November 1883 schrieb: „Hier haben wir neun erste, neun zweite,

sechs Violen, fünf Violoncelle, fünf Bässe (Pulte).“ (*Brahms-Briefwechsel VI*, S. 207.) Über die Uraufführung schrieb Brahms am 3. Januar 1884 an Laura von Beckerath: „Die Symphonie ist nicht leicht für Orchester – sonst in jeder Hinsicht! Ich bin sehr geneigt, meine Konzerte abzusagen, weil hier das gute Publikum zufällig so lustig gestimmt war.“ (Stephenson, S. 41.)

Bei Brahms' Freunden provozierte die 3. Symphonie ausgesprochen poetische Deutungen. Joseph Joachim schrieb dem Komponisten am 27. Januar 1884: „Der letzte Satz Deiner Sinfonie wirkt noch mächtig nach: ich fand ihn eben so tief wie originell in der Konzeption [...]. Und sonderbar, so wenig ich das Deuteln auf Poesie in der Musik in der Regel liebe, werde ich doch bei dem Stück [...] ein bestimmtes poetisches Bild nicht los: Hero und Leander! Ungewollt kommt mir, beim Gedanken an das 2te Thema in Cdur, der kühne, brave Schwimmer, gehoben die Brust von den Wellen und der mächtigen Leidenschaft vors Auge, rüstig, heldenhaft ausholend, zum Ziel, zum Ziel, trotz der Elemente, die immer wieder anstürmen! Armer Sterblicher – aber wie schön und versöhnend die Apotheose, die Erlösung im Untergang.“ (*Brahms-Briefwechsel VI*, S. 211f.) Clara Schumann schrieb Brahms am 11. Februar: „Welch ein Werk, welche Poesie, die harmonischste Stimmung durch das Ganze, alle Sätze wie aus einem Gusse, ein Herzschlag, jeder Satz ein Juwel! – Wie ist man von Anfang bis zu Ende umfungen von dem geheimnisvollen Zauber des Waldlebens! Ich könnte nicht sagen, welcher Satz mir der liebste? Im ersten entzückt mich schon gleich der Glanz des erwachten Tages, wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume glitzern, alles lebendig wird, alles Heiterkeit atmet, das ist wonnig! Im zweiten die reine Idylle, belausche ich die Betenden um die kleine Waldkapelle, das Rinnen der Bächlein, Spielen der Käfer und Mücken – das ist ein Schwärmen und Flüstern um einen herum, daß man sich ganz wie eingesponnen fühlt in all die Wonnen der Natur.“ (*Clara*

*Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, Bd. 2, Leipzig 1927, S. 273 f.)

Eduard Hanslicks Besprechung der Wiener Uraufführung konzentrierte sich auf die Traditionsgebundenheit, den Ausdruckscharakter und die Einschätzung des Werkes insbesondere im Vergleich mit Brahms' 1. und 2. Symphonie: „[...] als künstlerisch vollkommenste erscheint mir die Dritte. Sie ist gedrungener in der Form, durchsichtiger im Detail, plastischer in den Hauptmotiven. Die Instrumentierung ist reicher an neuen reizenden Farbmischungen als die früheren. [...] Von klarer unmittelbarer Wirkung beim ersten Hören, wird sie beim zweiten, dritten und zehnten für jedes musikalische Ohr noch reicheren Genuß aus immer feineren und tieferen Quellen strömen lassen.“ (Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885*, Berlin <sup>2</sup>1886, S. 361–366.) Eine aufschlussreiche Besonderheit der Rezeption in England ist die Bedeutung der 3. Symphonie für den Komponisten Edward Elgar, der am 8. November 1905 eine seiner ersten Vorlesungen als Professor für Musik an der Universität Birmingham ausschließlich über dieses Werk hielt (Edward Elgar, *A Future for English Music and other Lectures*, hrsg. von Percy M. Young, London 1968, S. 96–110).

Die Darstellung Walter Blumes gibt aufschlussreiche Auskünfte darüber, wie die Meininger Brahms-Aufführungstradition durch den vom Komponisten hochgeschätzten Dirigenten Fritz Steinbach gewahrt und fortgesetzt wurde. Blume betonte und exemplifizierte Steinbachs detaillierte Beachtung von Artikulation (Phrasierung, Nuancierung, Akzentuierung), Rubato und Tempomodifikationen. Anlässlich der ersten beschriebenen Tempomodifikation Steinbachs macht Blume eine allgemeine Bemerkung über solche Schwankungen: „Bei C [= 1. Satz, Taktübergang 43/44] könnte man sich ein ‚a tempo‘ denken, weil hier das Tempo innerlich bewegter ist. Mit dem

ausklingenden pp ist man vielleicht etwas ruhiger geworden, was ganz richtig ist. Das Thema bei C verlangt aber wieder flüssiges Tempo. Es ist dies eine von den vielen Selbstverständlichkeiten, [die.] wenn man sie ausspricht, das Subtile einer kleinen Tempo-Verschiebung vergrößern. Man darf bei derartigen Stellen nicht das Gefühl zweier verschiedener Tempi haben, sondern nur den Eindruck des langsameren und schnelleren Charakters des Tempos.“ Zudem bringt Blume interessante Informationen über Aufführungsdetails, beispielsweise zum 2. Satz, T. 56<sup>4</sup>–62<sup>2</sup>: „Das Tempo ist wieder ruhiger. Alle Noten sind mit tenuto-Zeichen zu denken. Die Töne dürfen aber nicht hinübergebunden werden, sondern müssen für sich darstehen. Damit der Ausdruck etwas Eises oder Silbernes bekommt, ist jedes Vibrato der Streicher zu unterlassen.“ (*Brahms in der Meininger Tradition*, S. 58 ff.)

Das Arrangement für zwei Klaviere, dessen Stichvorlage Brahms' Verleger Simrock am 12. Februar 1884 erhielt, erschien Ende März oder Anfang April im Druck. Die Stichvorlagen der Partitur (eine wohl im Dezember 1883 angefertigte, vielleicht erst bis Mitte Januar 1884 fertiggestellte, verschollene Abschrift) und der Orchesterstimmen (teils abschriftlich, teils in Vorabzügen) ließ Brahms aus Pest nach der dortigen Aufführung am 2. April an Simrock senden; bereits Ende Mai lagen Partitur und Stimmen gedruckt vor. Der Komponist erhielt für das Werk einschließlich des Arrangements 5.000 Thaler.

Partitur und Stimmen wurden also unter einem erheblichen Zeitdruck veröffentlicht. Tatsächlich stellen sie die fehlerhaftesten Druckausgaben aller Brahms'schen Werke dar, die zu Lebzeiten des Komponisten erschienen. So waren nachträgliche Korrekturen notwendig, die Simrocks Lektor Robert Keller im Kontakt mit dem Komponisten sorgfältig durchführte. Bereits Anfang Juni schickte Keller Brahms einen Zettel, der nach divergierenden Lesarten von Partitur, Klavierarrangement und Stimmen fragte. In

der Folge unternahm Keller eine gründliche Revision des Partitur- und Stimmendruckes und schickte dem Komponisten Mitte Juli eine 28-seitige Korrekturliste (*Correkturen u.[nd] Notizen*) mit Bemerkungen zu Fehlern, divergierenden Lesarten und zweifelhaften Stellen, wobei 275 Bemerkungen der Partitur und 672 den Orchesterstimmen galten. Im September 1884 publizierte Simrock ein dreiseitiges Druckfehlerverzeichnis für Partitur und Stimmen, das nunmehr 52 Korrekturen zur Partitur und 225 zu den Stimmen enthielt. Ende September erhielt Brahms Robert Kellers Arrangement der Symphonie für Klavier zu vier Händen zur Durchsicht, die er in allen vier Sätzen gravierend überarbeitete. Dieses Arrangement erschien im November 1884.

Da die erste Auflage der Partitur nach Kellers Mitteilung „etwas stark“ gewesen war, unternahm Simrock erst achteinhalb Jahre nach der Veröffentlichung weitere Schritte für eine korrigierte Neuauflage.

Er fragte den Komponisten nach weiteren möglichen Korrekturen, woraufhin Brahms ihm am 22. Dezember 1892 sein eigenes Exemplar des Druckfehlerverzeichnisses mit handschriftlichen Bemerkungen zum Partiturdruk sandte (*Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock*, Bd. 4, Berlin 1919 [= *Brahms-Briefwechsel XII*], S. 90f.). Wann genau daraufhin die Neuauflage gedruckt und zum Verkauf angeboten wurde, ist nicht bekannt.

Die für die vorliegende Edition benutzten handschriftlichen und gedruckten Quellen sind in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes aufgelistet. Herausgeber und Verlag danken allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die freundlicherweise Quellen zur Verfügung stellten.

Nottingham, Herbst 2006  
Robert Pascall

## PREFACE

The present text follows that of the Johannes Brahms Gesamtausgabe (Serie I/3, München 2005 [= *JBG I/3*]). Further detailed information concerning sources and edition, as also genesis, early performance history, reception and publication can be found in the Introduction and Critical Report of that volume.

\*

Brahms composed the Third Symphony op. 90 in F major during his Summer retreat in Wiesbaden 20 May to 2 October 1883 and finished the orchestral score around the middle of October in Vienna. Franz

Wüllner visited Brahms 28/29 August and became acquainted with the Third on this occasion (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, vol. 2, Berlin 1912 [= *Brahms-Briefwechsel VI*], pp. 205f.). At about this time also, Brahms gave his publisher Fritz Simrock a first veiled hint of the new work: “The Lord shall reward thee, and if I should find some further leaves of music from my youth, I will assuredly send them to you. [...] From the enclosed you may see how I am – or should be – spending my time!” This reference was to a newspaper report to the effect that Brahms was working on a new symphony (*Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock*, vol. 3, Berlin 1919

[= *Brahms-Briefwechsel XI*], pp. 28f.; for the dating of the letter, see *JBG I/3*, pp. XI f.). We may deduce from this that by around the end of August Brahms had most probably completed the work in his head and/or in short score, but that he still had work to do on it. Brahms's letter to Rudolf von Beckerath of 27 November 1883 confirms that he finished the main work of composing while at Wiesbaden: He calls it "the Wiesbaden Symphony" and mentions that he could already have played the work on the piano during his stay there (Kurt Stephenson, *Johannes Brahms und die Familie von Beckerath. Mit unveröffentlichten Brahmsbriefen, Bildern und Skizzen von Willy von Beckerath*, revised and enlarged by Ursula Jung, Hamburg 2000, p. 50).

While still in Wiesbaden Brahms began to plan the première and other first performances. He delivered the finished orchestral score to his Viennese copyist Franz Hlavacek on or shortly after 9 October, and on 2/3 November he sent Simrock Hlavacek's copies of the string parts as engraver's copies for a private printing. Thus we may date the end of the main phase of compositional work on the orchestral score at the latest as the middle of October.

During the latter part of October, and possibly into early November, Brahms arranged the Symphony for two pianos, four hands, and he performed this arrangement with Ignaz Brüll for friends and colleagues on 9, 22 (twice) and 30 November. Hans Richter was present on 22 November and christened the work Brahms's "Eroica", a nickname which was to find wider circulation and comment.

Speculations in the Brahms literature concerning the inspiration behind the Third Symphony are especially wide-ranging. Similarities have been noted between the first movement's main theme and passages in Schumann's symphonies no. 1 op. 38 and no. 3 op. 97; thematic reminiscences between passages in Brahms's first and second movements and Wagner's *Tannhäuser* and *Götter-*

*dämmerung* have also been identified. There has been additional speculation on the order of composition of the movements, on the Symphony's connection with Brahms's project to write incidental music for Goethe's *Faust*, on his use of the motto *F–A–F*, on inspiration afforded by the *Germania* monument at Rüdesheim (*Niederwald-Denkmal*), and through that on the relevance of Brahms's own patriotism. All these speculations have in common that they are not supported by documentary evidence of any kind and are, accordingly, controversial.

Brahms however must have alluded to a quite other source to his friends and colleagues in Meiningen; as Walter Blume wrote in the course of refuting heroically-styled interpretations of the opening of the Symphony: "One troubles oneself in vain, trying to make the first theme heroic; for, according to Brahms's own account, it is literally transcribed from the Berchtesgaden Yodel." (*Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach*, ed. Walter Blume, Stuttgart 1933, p. 55.) There are indeed striking similarities between this theme and two *Juchzers* or *Juizers* from the Berchtesgaden area. However, it remains open whether Brahms knew either of these melodies before he composed the Symphony, or whether he discovered the similarity after the event.

The Symphony was premiered on Sunday 2 December 1883, in the Second Subscription Concert of the Philharmonic Concert-series in the Grand Hall of the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna. Hans Richter conducted members of the *k. k. Hofopern-Orchester* (Royal-Imperial Court Opera Orchestra). Brahms gave details of the anticipated orchestral size for this première in his letter to Joseph Joachim of 12 November 1883: "Here we have nine firsts, nine seconds, six violas, five violoncellos, five basses (that is, desks)." (*Brahms-Briefwechsel VI*, p. 207.) Brahms wrote about the performance to Laura von Beckerath on 3 January

## VIII

1884: “The Symphony is not easy for the orchestra, but it is so in every other respect! I am much inclined to cancel my future concerts, since the good public here just chanced to be in such a jovial mood.” (Stephenson, p. 41.)

The Third Symphony provoked distinctly poetic interpretations from Brahms’s friends. Joseph Joachim wrote to him on 27 January 1884: “The last movement of your Symphony has a powerful and lasting effect: I find it equally deep and original in conception [...]. And strangely, just as little as I like poetic fancies about music in the main, I cannot free myself of a particular poetic picture with regard to this movement [...]: Hero and Leander! When thinking of the second theme in C major, the brave, bold swimmer comes to me unbidden, his breast riding the waves, his mighty passion in view, his strong heroic strokes, to the goal, the goal, in spite of the elements which keep pounding at him! Alas, poor mortal – but how beautiful and reconciling is the apotheosis, a release in death.” (*Brahms-Briefwechsel VI*, pp. 211f.) Clara Schumann wrote to Brahms on 11 February: “What a work, what poetry, the most harmonious atmosphere throughout, all the movements forming a single whole, a heartbeat, each movement a jewel! – How one is surrounded from beginning to end by the secret magic of the life of the forest! I couldn’t say which movement I like the best. In the first I delight straightaway in the gleam of awaking day, how the sunbeams glisten through the trees, how everything springs to life, everything breathes joy – so blissful! In the second, a pure idyll, I listen to those praying at the little forest chapel, the purling of the stream, the play of the midges and beetles as they swarm and fluster around one, so that one feels totally bound up in the bliss of nature.” (*Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, vol. 2, Leipzig 1927, pp. 273f.)

Eduard Hanslick’s critique of the première concerned itself with placing the work in the symphonic tradition, with its expressive

character, and with its evaluation, especially in relation to Brahms’s First and Second Symphonies: “[...] I regard the Third as artistically the most perfect. It is formally more robust, in detail more transparent, its main motives more plastic. Its instrumentation is richer in new and appealing colour-combinations than were its predecessors. [...] With a clear, immediate effect on first hearing, on the second, third and tenth hearings, yet richer pleasures from ever more refined and deeper wellsprings will stream forth into every musical ear.” (Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885*, Berlin <sup>2</sup>1886, pp. 361–366.) A significant feature of the reception of the Third in England was the importance of the work for Edward Elgar: on 8 November 1905 he gave one of his early lectures as Professor of Music at the University of Birmingham on this very piece (Edward Elgar: *A Future for English Music and other Lectures*, ed. Percy M. Young, London 1968, pp. 96–110).

Walter Blume gives information about the nature and development of the Brahms performance tradition at Meiningen under Fritz Steinbach, a conductor whom Brahms held in high regard. Blume emphasizes and exemplifies Steinbach’s detailed attention to articulation (phrasing, nuance, accentuation), to rubato and tempo-modification. In his discussion of the first tempo-modification mentioned, he makes a general remark about such fluctuations: “At C [= movement 1, barline 43/44] one could think ‘a tempo’, since here the tempo is inwardly more mobile. With the wind-down of the pp one has perhaps become calmer, which is entirely right. The theme at C however requires a more flowing tempo again. This is one of those many silent assumptions, which if voiced, can render all the subtlety of a small variation in tempo simply coarse. One should not have the feeling of two different tempos in such places, rather just the impression of a slower and a faster character to the one tempo.” In addition he gives interesting infor-

mation about certain details, e. g. movement 2, M. 56<sup>4</sup>–62<sup>2</sup>: “The tempo is again calmer. All notes should be thought of as having tenuto signs, but they should not be tied over, rather stand out individually. In order that the expression might become somewhat icy or silvery, there should be no vibrato in the strings.” (*Brahms in der Meininger Tradition*, pp. 58 ff.)

The publisher Fritz Simrock received the engraver’s copy for Brahms’s two-piano arrangement on 12 February 1884 and publication followed at the end of March or beginning of April. Brahms had the engraver’s copy for the score (a manuscript copy made in December 1883, possibly also up until the middle of January, now lost) and orchestral parts (in part manuscript, in part privately printed) sent to Simrock from Pest after the performance there on 2 April, and the work appeared in this form at the end of May. Brahms received 5,000 Thaler for the Symphony, including the arrangement.

The publication of the score and orchestral parts had happened under particular time-pressures, and this publication was the most error-ridden of all of those appearing during the composer’s lifetime. The necessary subsequent correction was diligently carried through by Simrock’s reader Robert Keller, working in collaboration with the composer. As early as the beginning of June Keller sent Brahms a note with divergent readings in score, arrangement and parts. Then he undertook a thorough review of the printed score and parts, sending the composer in mid-July a 28-page list entitled *Korrekturen u.[nd] Notizen*, with comments on mistakes, on divergent and doubtful read-

ings. He divided the document into two sections: *Partitur* (score), with 275 comments and *Orchesterstimmen* (orchestral parts), with 672. In September 1884 Simrock published an errata slip (bifolium) with three sides of corrections for score and orchestral parts, extending to 52 for the score and 225 for the parts. Towards the end of September Brahms was given sight of Robert Keller’s arrangement of the Symphony for one piano, four hands for review and he altered and polished it in all four movements. This arrangement was published in November 1884.

Keller had characterized the first issue of the score as “somewhat extensive” and it was not until eight-and-a-half years after publication that Simrock undertook further preparations for a revised issue. He enquired of the composer about possible further corrections, and Brahms answered on 22 December 1892, sending his copy of the published errata pages with his manuscript notes concerning its score section (*Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock*, vol. 4, Berlin 1919 [= *Brahms-Briefwechsel XII*], pp. 90 f.). Precisely when the revised issue was printed and offered for sale is not now known.

The manuscript and printed sources used for this edition are listed in the *Comments* at the end of the volume. The editor and publisher thank all the libraries mentioned in the *Comments* for kindly granting access to the sources.

Nottingham, autumn 2006  
Robert Pascall

## PRÉFACE

La présente édition se conforme au texte de l'édition complète des œuvres de Johannes Brahms (série I/3, Munich, 2005 [= *JBG I/3*]). L'introduction et le *Kritischer Bericht* (commentaire critique) du volume cité de l'édition complète fournissent des informations détaillées sur la conception du texte et le statut des sources ainsi que sur la genèse de l'œuvre, ses premières exécutions en concert, sa réception et sa publication.

\*

Brahms a composé la Symphonie n° 3 en Fa majeur op. 90 lors son séjour en été à Wiesbaden (20 mai au 2 octobre 1883), écrivant la partition autographe jusqu'à la mi-octobre à Vienne. Franz Wüllner rend visite à Brahms les 28/29 août et découvre alors la symphonie (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, vol. II, Berlin, 1912 [= *Brahms-Briefwechsel VI*], p. 205 s.). C'est à peu près vers cette époque que Brahms fait une première allusion déguisée à sa nouvelle œuvre à l'adresse de son éditeur Fritz Simrock: «Que Dieu vous récompense, et si jamais je trouve des feuilles de musique de ma jeunesse, je vous les enverrai aussi. [...] Vous pouvez voir avec ce que je vous joins comment je suis – censé passer mon temps!» Brahms se réfère au contenu d'un entrefilet joint à sa lettre, relatant que Brahms travaille sur une nouvelle symphonie (*Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock*, vol. III, Berlin, 1919 [= *Brahms-Briefwechsel XI*], p. 28 s.; pour la datation de la lettre, cf. *JBG I/3*, p. XI s.). On peut en conclure que vers la fin août, Brahms devait au moins avoir l'œuvre en tête et/ou qu'il l'avait probablement fixée plus ou moins complètement sur particelles, mais qu'il avait encore à y travailler. Il ressort clairement de la lettre adressée par Brahms le 27 novembre 1883 à Rudolf von Beckerath qu'il avait déjà achevé à Wiesbaden la phase principale du travail

compositionnel. Il appelle en effet son œuvre «la Symphonie de Wiesbaden» et confirme qu'il aurait pu jouer celle-ci au piano pendant son séjour à Wiesbaden (Kurt Stephenson, *Johannes Brahms und die Familie von Beckerath. Mit unveröffentlichten Brahmsbriefen, Bildern und Skizzen von Willy von Beckerath*, révision et compléments de Ursula Jung, Hambourg, 2000, p. 50).

Alors qu'il se trouve encore à Wiesbaden, Brahms commence à planifier la création de la Symphonie n° 3 ainsi que d'autres concerts consacrés à l'œuvre. Le 9 octobre, ou peu après, il remet la partition désormais complète au copiste viennois Franz Hlavacek et envoie le 2/3 novembre à Simrock les copies des instruments à cordes réalisées par le copiste à partir de la partition autographe; elles serviront de copies destinées au graveur pour l'impression des épreuves des parties instrumentales. La phase principale du travail relatif à la version orchestrale de la symphonie est ainsi probablement achevée à la mi-octobre au plus tard.

Pendant les dernières semaines du mois d'octobre et éventuellement début novembre, Brahms écrit un arrangement pour deux pianos à quatre mains de la symphonie qu'il joue avec Ignaz Brüll les 9, 22 (à deux reprises) et 30 novembre devant un petit cercle d'amis. Hans Richter, qui est présent le 22 novembre, dénomme «Eroica» l'œuvre de Brahms, appellation qui se propagera par la suite, faisant l'objet de commentaires.

La Symphonie n° 3 en particulier a suscité dans la littérature spécialisée consacrée à Brahms nombre de théories quant aux origines de l'œuvre. On a constaté d'une part des similitudes entre le thème principal du 1<sup>er</sup> mouvement et deux phrases de transition, fortement marquées sur le plan motivique, des Symphonies n° 3 op. 97 et n° 1 op. 38 de Robert Schumann, d'autre part des parentés thématiques également entre les 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> mouvements et *Tannhäuser* et *Le Crépus-*



*cule des Dieux* de Richard Wagner. Il a été émis en outre diverses hypothèses sur l'ordre de composition des mouvements, les rapports de l'œuvre, quant à sa genèse, avec le projet d'une musique de scène pour le *Faust* de Goethe ainsi que sur l'utilisation de la séquence *F–A–F*, formant devise et peut-être sémantiquement connotée; certains ont aussi avancé l'hypothèse selon laquelle la composition de la Symphonie n° 3 était étroitement liée à l'édification de la «Germania» de Rüdesheim («Niederwald-Denkmal») et pouvait être ainsi considérée comme documentant le patriotisme de Brahms. Toutes ces théories ont ceci de commun quant à leur genèse et sur le plan philologique qu'elles ne s'appuient sur aucune preuve et qu'elles ont été de ce fait, du moins en partie, résolument contestées au plan scientifique (cf. *JBG I/3*, p. XIV–XVI).

Brahms aurait au contraire, suggéré, à l'adresse de ses amis de Meiningen, suggéré une tout autre origine, comme le signale Walter Blume. Celui-ci se prononce en effet contre toute interprétation héroïque du thème principal du 1<sup>er</sup> mouvement: «Quant au thème, écrit-il, on s'efforcera en vain de lui donner un caractère héroïque. D'après les dires de Brahms lui-même, il reprend directement le «Jodler» [chant tyrolien] de la région de Berchtesgaden.» (*Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach*, éd. par Walter Blume, Stuttgart, 1933, p. 55.) Aucun des «Jodler» connus ne présente d'ailleurs de ressemblances frappantes avec le thème en question, par contre deux «Juchzer» ou «Juizer» [variantes locales du chant tyrolien]. On ne peut dire si Brahms connaissait l'un de ces chants montagnards lorsqu'il a composé sa symphonie ou bien s'il n'a découvert que plus tard, après coup, la ressemblance qu'il évoque.

La création de la Symphonie n° 3 a lieu le 2 décembre 1883 à Vienne, dans le cadre du 2<sup>e</sup> *Abonnementkonzert* des Concerts Philharmoniques, dans la grande salle de la Société des amis de la musique; Hans Rich-

ter dirige l'Orchestre de l'Opéra de la Cour («k. k. Hofopern-Orchester»). Écrivant le 12 novembre 1883 à Joseph Joachim, Brahms donne quelques détails sur les effectifs probables de l'orchestre: «Nous avons ici neuf premiers violons, neuf seconds, six altos, cinq violoncelles, cinq contrebasses (pupitres).» (*Brahms-Briefwechsel VI*, p. 207.) Concernant la création même, Brahms écrit le 3 janvier 1884 à Laura von Beckerath: «La Symphonie n'est pas facile pour orchestre, autrement à tous égards! J'ai vraiment envie de remettre mes concerts parce que par hasard, le bon public était ici de si belle humeur.» (Stephenson, p. 41.)

Chez les amis de Brahms, la Symphonie n° 3 provoque des interprétations éminemment poétiques. Joseph Joachim écrit au compositeur le 27 janvier 1884: «Le dernier mouvement de ta symphonie retentit encore puissamment: je l'ai trouvé tellement profond et original dans sa conception [...]. Et chose étrange, aussi peu que j'aime en général toute interprétation de la musique dans le sens de la poésie, je n'arrive pas avec ce morceau à m'ôter de l'esprit un tableau poétique: Héro et Léandre! Indépendamment de ma volonté, il me vient à l'esprit quand j'évoque le 2<sup>e</sup> thème en Ut majeur ce hardi et vaillant nageur, la poitrine soulevée par les flots, devant les yeux la toute-puissante passion, allongeant les bras vigoureusement, tel un héros, vers le but, vers le but, malgré les éléments qui sans cesse l'assaillent! Pauvre mortel – mais quelle belle et réconciliante apothéose, délivrance dans le naufrage final.» (*Brahms-Briefwechsel VI*, p. 211 s.) Le 11 février, Clara Schumann écrit à Brahms: «Quelle œuvre, quelle poésie, l'accord le plus harmonieux par le tout, tous les mouvements comme jaillis d'un seul jet, un coup de cœur, chaque mouvement un joyau! – Comme on est, du début à la fin, entouré par le mystérieux enchantement de la vie de la forêt! Je ne saurais dire: quel mouvement me plaît le plus? Dans le premier, je suis d'emblée ravie par l'éclat du jour qui s'est levé, les rayons du soleil scintillant à travers les arbres, tout

prend vie, tout respire la sérénité, c'est ravissant! Dans le deuxième, c'est la pure idylle, j'écoute ceux qui prient autour de la petite chapelle de la forêt, j'écoute le ruissellement des ruisseaux, le jeu des insectes et des moucheron – autour de soi, c'est tout un bourdonnement, un murmure, tel qu'on se sent comme enveloppé au milieu de tous les délices de la nature.» (*Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, vol. II, Leipzig, 1927, p. 273 s.)

La critique faite par Eduard Hanslick de la création de l'œuvre à Vienne se concentre sur le lien à la tradition, l'expressivité et l'appréciation de l'œuvre, en particulier par comparaison des 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> symphonies de Brahms: «[...] la troisième m'apparaît la plus parfaite sur le plan artistique. Elle est plus ramassée dans sa forme, plus transparente dans le détail, plus plastique dans les motifs principaux. L'instrumentation est plus riche que les précédentes en nouveaux mélanges de couleurs attrayants. [...] Produisant à la première audition un effet direct de clarté, elle apporte à la deuxième, troisième, dixième à toute oreille musicienne une jouissance encore plus riche, nourrie de sources toujours plus délicates et plus profondes.» (Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885*, Berlin, 2<sup>e</sup> 1886, p. 361–366.) La réception de la Symphonie n° 3 en Angleterre présente une particularité significative en raison de l'importance que revêt l'œuvre pour le compositeur Edward Elgar: le 8 novembre 1905 en effet, celui-ci consacre exclusivement à cette œuvre de Brahms un de ses premiers cours à l'Université de Birmingham en tant que professeur de musique (Edward Elgar, *A Future for English Music and other Lectures*, éd. par Percy M. Young, Londres, 1968, p. 96–110).

L'exposé de Walter Blume fournit des informations intéressantes sur la façon dont Fritz Steinbach, chef d'orchestre tenu dans la plus haute estime par le compositeur, maintient et perpétue la tradition brahmsienne de Meiningen. Blume souligne et exemplifie

la considération détaillée dont fait preuve Steinbach quant à l'accentuation rythmique (phrasé, nuances, accentuation), au rubato et aux changements de tempo. Concernant la première modification de tempo décrite par Steinbach, Blume fait une remarque générale sur de telles fluctuations: «Pour C [= 1<sup>er</sup> mouvement, passage de mesure 43/44], on pourrait penser à un «a tempo», parce qu'ici le tempo est intérieurement plus mouvementé. Avec le pp final, on est peut-être redevenu un peu plus calme, ce qui est tout à fait juste. Mais le thème avec C réclame de nouveau un tempo fluide. C'est là une des nombreuses évidences [qui], quand on les exprime, rendent grossier le caractère subtil d'un petit changement de tempo. Lors de tels passages, il ne faut pas donner l'impression de deux tempi différents mais seulement suggérer le caractère plus lent et plus rapide du tempo.» Blume apporte en outre des informations significatives sur certains détails d'exécution, par exemple pour le 2<sup>e</sup> mouvement, M. 56<sup>4</sup>–62<sup>2</sup>: «Le tempo redevient plus paisible. Toutes les notes sont pensées avec un signe de tenuto. Cependant les sons ne doivent pas être liés entre eux, mais il faut au contraire qu'ils restent autonomes. Pour que l'expression obtienne quelque chose de glacé ou d'argenté, il faut s'abstenir de tout vibrato pour les cordes.» (*Brahms in der Meiningen Tradition*, p. 58 ss.)

L'arrangement pour deux pianos dont Simrock, l'éditeur de Brahms, reçoit la copie à graver le 12 février 1884 paraît fin mars ou début avril. Brahms fait envoyer le 2 avril à Simrock, de Pest, après le concert donné dans cette ville, les copies à graver de la partition (l'une réalisée probablement en décembre 1883, achevée peut-être seulement à la mi-janvier 1884; copie disparue) et des parties d'orchestre (sous forme soit de copies, soit d'épreuves); dès la fin mai, la partition et les parties instrumentales sont imprimées. Le compositeur reçoit 5.000 thaler pour la symphonie, arrangement y compris.

La partition et les parties instrumentales ont donc été publiées dans un délai extrême-

ment court, ce qui explique qu'il s'agisse en l'occurrence des éditions les plus chargées d'erreurs de toutes les œuvres de Brahms publiées de son vivant. Il a été ainsi nécessaire de corriger le texte après coup, tâche dont Robert Keller, lecteur de Simrock, s'acquitta avec le plus grand soin, en contact étroit avec le compositeur. Dès début juin, Keller envoie à Brahms un papier l'interrogeant au sujet de leçons divergentes entre partition, arrangement pour piano et parties instrumentales. Par la suite, Keller entreprend une révision approfondie des éditions de la partition et des parties instrumentales, et il renvoie mi-juillet au compositeur une liste de corrections de 28 pages (*correction et annotations*), accompagnée de remarques sur les fautes, les leçons divergentes et les passages douteux; 275 remarques concernent la partition et 672 les parties d'orchestre. En septembre 1884, Simrock publie sur trois pages un relevé imprimé des fautes relatives à la partition et aux parties d'orchestre: il dénombre 52 corrections pour la partition et 225 pour les parties. Fin septembre, Brahms reçoit pour examen l'arrangement pour piano à quatre mains de la symphonie, réalisé par Robert Keller après remaniement détaillé des quatre mouvements. Cet arrangement paraît en novembre 1884.

Comme, selon Keller, la première édition de la partition était «un peu grosse», c'est seulement huit ans et demi après la publication, que Simrock décide de mettre en œuvre une nouvelle édition corrigée. Il demande au compositeur de procéder à d'autres corrections éventuelles et celui-ci lui fait parvenir le 22 décembre 1892 son exemplaire personnel du relevé des fautes, annoté de remarques manuscrites relatives à l'édition de la partition (*Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock*, vol. IV, Berlin, 1919 [= *Brahms-Briefwechsel XII*], p. 90 s.). On ignore à quel moment exact cette nouvelle édition a été imprimée puis mise en vente.

Les sources manuscrites et imprimées utilisées pour la réalisation de la présente édition sont énumérées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* situées à la fin du volume. L'éditeur et la maison d'édition adressent leurs remerciements à toutes les bibliothèques, citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*, ayant aimablement mis des sources à leur disposition.

Nottingham, automne 2006  
Robert Pascall

## **BESETZUNG**

2 Flöten  
2 Oboen  
2 Klarinetten  
2 Fagotte  
Kontrafagott  
4 Hörner  
2 Trompeten  
3 Posaunen  
Pauken  
Streicher